ORBIS PICTUS
BAND 16

DER PRIMITIVE JAPANISCHE HOLZSCHNITT

ERNST WASMUTH A.G. BERLIN





ORBIS PICTUS/WELTKUNST-BÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND 16

DER FRÜHERE JAPANISCHE HOLZSCHNITT

VON CARL EINSTEIN

VERLAG ERNST WASMUTH A. G. BERLIN

DRUCK VON A. WOHLFELD, MAGDEBURG

FRAU TONY STRAUS-NEGBAUR
DER SAMMLERIN JAPANISCHER HOLZSCHNITTE
ZUGEEIGNET



Als die Goncourts, Seurat, Lautrec, Bardsley und van Gogh japanische Holzschnitte europäisch deuteten, streiften sie den dünnen Schattenrand asiatischen Gesichts. Die Goncourts, verspätete Buchhalter des Achtzehnten, suchten darin etwas einzig Französisches und vielleicht Heiterkeit des Unterganges, Tragödie ohne Tragik. Der asketische Seurat, der witzige Lautrec, der melodramatische van Gogh überschritten in ihren Arbeiten Optik und Möglichkeit der Spannung, die in den Holzschnittblättern sich zeichnen. Diese Künstler suchten begreiflicherweise nicht geschichtlich Korrektes, sondern Stimulanz ihres schöpferlichen Willens. Schließlich ist ein Seurat mehr wert, als sämtliche Daten der Kunstgeschichte.

Ich schreibe über diese Dinge mit dem Bewußtsein, die letzten abendlichen Reflexe eines vorläufig erloschenen Gestirns in reizvoll fälschender Spiegelung einzufangen; der fliehende Rand hüpfenden Spiegelbildes zeichnet am bequemsten sich heraus. Man findet an diesen Holzschnitten Gefallen, worin eine große Überlieferung kleingeworden abstirbt und am Ende ihren Sinn verliert.

Die Holzschnitte sind bürgerliche Kunst; Bilder erwachenden Kleinbürgertums, das ungezügelt aus langem Gehorsam auffährt und zwischen den Paragraphen eines überlebten Polizeistaats leichten Herzens und etwas kindlich umherspringt. Shogun, Daimyos und Samurai sterben eine ermüdete schwerseidene Form zu Ende in symbolhaft schwierigem Zeremoniell, während Kaufleute, Handwerker, Kokotten, Bauern, Schauspieler, Tänzerinnen, all dies sein eigenes Leben treibt in einer spielerisch bewegten Wandelwelt. Mit dem Buddhismus war Kunst in Japan aufgewachsen, und mit dieser religiösen Schule, welcher der shinto-naturte Japaner vielleicht nie gewachsen war, starb sie.

Eine Tatsache dürfte genügen, um zunächst die Bedeutung des japanischen Holzschnitts bezweifeln zu machen, nämlich, daß er nach unterbrochener europäischer Teilnahme wieder als Erstes an asiatischer Kunst von Europäern bewundert und über ihn die Verbindung zu jener aufgenommen wurde. Wem mißtrauten wir zweifelnder als uns, wenn Fernländisches wir verstehen wollen. Diese alexandrinische Liebe zum Fernen, zur Distanz ist vielleicht Flucht, vielleicht verzweifelter Wunsch Existenz und Dasein zu raffen, selbst wenn es

eigenes Leben nicht ist, das in hastig gestapelter Zeit man genießt. Es ist seelischer Anixonismus, Jagd der Unterernährten nach Fremden, dem oft ungemeiner, fast lächerlicher Mangel an eigener Natur entspricht. Wir werden noch so weit nach Formen anderer und geliehenem Behelf wegirren, bis wir uns verloren haben.

Die Japaner nennen eine Schule der Malerei Ukiyoye und hierzu gehören die farbigen Holzschnitte. Ukiyoye heißt fließende oder unglückliche Welt, und so sind diese Ukiyoye Bilder aus dieser vergänglichen Welt. Also die Holzschnitte stehen leicht und farbig an der Peripherie des Buddhistischen und eine Tanka der süßen großen Murasaki Shibiku mag ihren Sinn weisen: „Flüchtiger als das Schauen des welkflatternden Blattes ist was man Leben nennt". Eine lyrische Philosophie, die europäisches Gemüt leicht zu falscher Sentimentalität verkitscht, doch in Asien vielleicht das Lächeln des Japaners schnitt. Man sah in diesen Holzschnitten Farbiges und Linienspiel. Doch allzuwenig erwägte man, in welch Religiösem und wie gekasteter Wirklichkeit das Ukiyoye wuchs; und vor allem welche Gesellschaft dort gezeichnet wurde.

Der Buddhismus hatte die Erde und was als Leben strömt, leicht und gewichtlos gemacht, da ihm nicht Person und einzelgefärbte Tat, sondern die ungeschichtlich gleiche Wiederkehr galt. Was wir Abendländer für eigenes Leben halten, sei ja irgend eine Wiederkehr, und was uns freut, Klage in beschwerendem Leid. Noch oft werden wir zurückkehren aus der See des Verschwindens in die fließende Welt, bis leidgeformtes Bewußtsein vergessen ist. Das Leben schwebte „wie dürres Blatt, indes der Strom endlos und ohne Sinn seine Wellen wälzt". Im Christentum ist der Kampf um das Jenseits und die Gnade. Der Christ lebt in gespannter Dramatik, die fast ihn auseinanderreißt, und in solchem Dualismus wurde die Einheit der Person kostbar. So bildete der Christ die auf Äußerstes gespannten Stile Gotik und Barock, wo das Jenseits, eine mythische Imagination, die Formen spannt, indem es Welt und Gefühl zerbirst. In solchem Kampf bedeutete das Individuum alles als verklammernde Einheit dramatischen Konfliktes. Auferstehung wurde Gnade, Verbürgen ganzer Person, und nicht Qual wie in Indien.

Vielleicht verzog sich asiatische Kunst etwa wie ewige Wiederkehr; fast kanonisch bestimmte Bildthemen und Formen, langwährende, mitunter schläfrig gewordene Schule und Verbürgen der Wiederkehr durch Sippe und Schüler, Variante und Kopie bedeuten dort viel. Eine Kollektivkunst des Unpersönlichen vielleicht und das Originale wie eine religiöse Fatalität, die man nicht sucht, sondern der man sich unterzieht. Man ist ja nicht Ich, sondern Glied oder Vermögen einer Schule, einer Überlieferung. Zeichnet man, so ist es Spiel, metaphysische Komödie der Wiederholung, leicht und ohne Tragik; Spiel in festen Formen und um so mehr Spiel; prächtige Farbe, die Vergängliches

auszeichnet und durchprunkt, damit wenigstens im Bilde dies bedeute und bleibe. Man weiß kaum, ist man es selber, der malt; spürt man als Ich sich, so ist es Defekt; malt einer gerade Gutes, so ist es, als führe der wiedergekehrte Ahne der Schule die Hand oder der verehrte Maler der Sippe, dem man sich opfert. Malen oder Zeichnen sollte fast wie ein Auslöschen der Person sein, und doch im Betrachten dieses flüchtigen Lebens bildet sich gegen unseren Willen ein erkennbares Einzelwesen, unterschieden als Künstler, doch um so sündhafter und gebrechlicher als Mensch. Vielleicht empfand mancher dieser Meister sein Tun als geschäftig verwirrte Sünde und wurde später Mönch, um im reinen Unpersönlichen zu erlöschen. Dieser Kunstfleiß, gewiß man beobachtet das Leben, flink skizziert man und malt sichergezogene Kalligramme. Doch das Ganze ist reizvoller Irrtum, ein Teil des Maskenspiels der Wiederkehr. Wie Menschen wiederkehren, so die Formen. Und vielleicht empfand niemand es schärfer und bitterer, wenn einer er selber sein wollte, nicht den Ahnen suchte und versuchte, denn der asiatische Betrachter.

Ukiyoye heißt auch Malerei „de la vie qui passe“ (Hayashi) und Ukiyo als Beiname heißt der Gewöhnliche. Ihn trug der Schöpfer der Ukiyoyeschule, Iwasa Matahei (1576—1650); die Tosamaler weigerten ihm den offiziellen Meisterbrief und nannten ihn spöttisch Matchi-Yeshi, den Straßenmaler, und schätzten seine Bilder kaum. Sie liebten nicht diese Leute, die vom Boulevard weg malten, die Blütenschau, die galanten Frauen, das Leben des eiligen Tages, die Schaustellungen usw. Diese Ukiyoyemaler waren Leute, denen origineller Stoff viel galt und die für das erwachende Bürgertum arbeiteten; also naturgemäß nationale und zwar städtische Kunst; nannte doch die Provinz, vielleicht neugierig und entrüstet zugleich, die Blätter des Moronobu Yedoye Zeichnungen aus der Hauptstadt. Diese Maler scheinen der nationalen Bedeutung ihrer von den Akademikern nicht allzusehr geachteten Kunst recht bewußt gewesen zu sein, signierte doch Moronobu, der eigentliche Begründer des Ukiyoyeholzschnittes, als „Meister in japanischer Malerei“. Im gewissen Sinn waren die Ukiyoyemaler revolutionär, da sie Leben und Treiben der unteren Schichten für wertvoll genug erachteten, es festzuhalten. Diese Ukiyoyemalerei entstand zusammen mit den Ukiyo-Zoshi, den „Weltlichen Schriften“ der Togukawazeit, derb realistischen Novellen, worin im allgemeinen das Leben der unteren Klassen geschildert wird und von deren Verfassern sogar Angriffe gegen die Kriegerkaste gewagt wurden. Diese Schriftsteller der Chonin (chonin konyo heißt bürgerliche, ehrlose Gesinnung) wurden von den Ukiyoyemeistern mit Bildbeigaben versehen; so illustrierte Morunobo des berühmten Ihara Saikwaku (1643—1693) Roman „Der Lüstling“. In diesem Buch treffen Weltliches und Weltmüdigkeit sonderbar aufeinander. Der Wüstling beginnt eine Überlegung: „Ich habe alle Freudenhäuser der weiten Welt besucht“

und endet „ach, wie elend ist doch des Lebens Ende“. Der gleiche Saikwaku schrieb noch „den großen Spiegel der Männerliebe“, worin er die Päderastie der Kriegerkaste geißelt und die gering geachteten Chonins verteidigt. (Siehe Florenz gelegentlich der Togukawazeit.) Also eine Kampfstellung gegen die konservativen Aristokraten wird gewagt, wie wir gleiches zuweilen bei den Ukiyoyemeistern treffen. Diese sind Sittenschilderer, ähnlich wie es Hogarth, Guys, Daumier und Lautrec waren, doch moralisch unbefangener; ihre Arbeiten sind ausgeprägte Gesellschaftskunst. Literatur und Ukiyoyemalerei der Togukawazeit entfernten sich vom veralteten Gehabe der Samurais, die ihren Konfutse memorieren. Man gab sich vorurteilslos und vielleicht zu ungehemmt dem unmittelbaren Treiben hin, zog zu Blütenfesten, bankettierte in Teehäusern, zechte und liebte im Yoshiwara, liebte leidenschaftlich das Theater und seine Mimen. Der Kaufmann war in den ruhigen Zeiten der Togukawashogune reich geworden, man konnte sich etwas leisten. Man spottete in Kyokas (kurzen Tollgedichten) der Ritter und Gelehrten und fand ihr Leben und ihre Weisheit lächerlich und lästig. Bis zum Katzenjammer amüsierte man sich. So dichtete Buson, der Maler:

„Kehr ich von der Blütenschau trunken
Wie ekeln mich die Sängerinnen.“

Die späte Togukawa war keine Zeit starker Verinnerlichung oder hinreißenden Schaffens. Man trieb in den Geleisen eines konservativen Polizeistaates, die große geistige Substanz war ermüdet und die nationale Reaktion des Shinto hatte politisch sich noch nicht ausgewirkt, wiewohl wir in dem Anschluß der Ukiyoyemeister an die Nationalschule der Tosa ein ähnliches Symptom verstehen dürfen. Diese Zeit war spielerisch, ungefähr wie der Haikaidichter Soin es verdichtete: „Die Welt / Schmetterling bleib sitzen, ist bald so / bald so.“ Der Geschmack des heraufkommenden Bürgers stellte nicht allzu große Anforderungen. Man verglich zu gern die Holzschnitte mit den Arbeiten der Meister des Achtzehnten; immerhin Watteau und Fragonard gaben noch höfische Kunst und standen in gewissem Gegensatz zu bürgerlicher Mentalität; während die Holzschnittmeister eher bürgerliche Journalisten waren, Leute des Tages, wie Guy oder Gavarni.

So gaben sie weltliche Dinge, vielleicht mit buddhistischem Untergefühl, daß man vergebens lärmendes Spiel zeichnet, worüber selbst Geishas und Knaben ihrer Bilder lächeln. Sie gaben eine Kunst, entfernt vom Elementaren; vergeblich sucht man das gelöste Weltgefühl der Zenmaler oder das ernste Akademische späterer Kanomeister bei ihnen; aber um so mehr verraten die Holzschnitte von der Gesellschaft und den Menschen dieser Togukawazeit. Damit erweist sich der illustrative genremäßige Charakter dieser Kunst, die dem Bürger diente, damit er neben seinem Geschäft endlich Gesicht

gewinne und an sich selbst sich ergötze; eine Kunst, die ihm verbürgte, daß er mehr denn ein Name sei. So ist diese illustrativ, öfters auch recht modisch, und dem Akademiker erscheint sie zunächst minderwertig. Uns aber bewahrte sie die Welt des heraufkommenden Bürgers, der sich seine Kurtisanen, Komödianten und Tänzerinnen hält und bereits beginnt, die Samurais zu verspotten:

„Wie sinnlos
Da ziehen sie zur Blumenschau
Mit langen Schwertern"

und weiß, daß heiteres Leben und yens im Beutel mehr gilt als Waffen in lang friedfertigen Zeiten, da man des Krieges vergessen hat und das Heroische Sache des Theaters geworden ist.

Da ist Yoshiwara, die Ebene des Glücks hinter dem Tempel von Asakusa, wo vor allem die sanft beglückende Kwannon, die Göttin, die man nicht zweimal bittet, verehrt wird. Um den Tempel klappert und schreit der Jahrmarkt, vor dem Tore des Yoshiwara glänzt „die Straße der fünfzig Teehäuser", die von Geishas auf hohen Getas, Wahrsagern, Kupplerinnen, stellungslosen Schauspielern und den Desperados, den Ronins durcheilt wird. Du kommst an der „Fichte zum Anbinden der Pferde" vorbei und schaust nach dem „Kirschbaum der ersten Begegnung". Du bist am großen Tor und vor dir glänzt „die Stadt ohne Nacht, das Rad des Pfauen". Ein Frühlingstraum, wenn die Straßen voller Blüten wanken, ein herbstliches Gesicht, wenn Laternen und Lichte die bunten Papierkugeln zu Monden leuchten. Da wohnen die Füchsinnen, „verwehte Blüten des gefüllten Kirschbaums" und die Kamuros, „junge Schmetterlinge", vertraut mit den hundertfünfzig Regeln des Anstandes, geschickt in der Anordnung der Blumen und sorgfältig unterwiesen zur Zeremonie der Teebereitung. Nun gehe gespannt geradeaus diesen Weg bis zum Haus, in dessen Ausstellungskäfig du gestern die junge Kurtisane sahst. „Je näher du ihm kommst, um so näher bist du der Liebe." Doch vergiß nicht, es ist gefährlich, die glatte Rinde der Lackbäume zu berühren; dein Vater warnte mit Recht: sie sind giftig und vergiften das Leben. So ging dein Vater, da er hörte, das Begräbnis finde am Tempel in Asakusa statt, selber hin; vergiß nicht, daß ein Haibun sagt:

„Zahlreicher
Als je am Baum ich sah
Sind die dürren Blätter am Boden"

und ein anderes klagt:

„Das Zirpen
Der Grille verrät nicht
Wann sie stirbt."

Doch man will nicht die Niwakas versäumen, die Ausstellung der Kurtisanen

zur Schweinestunde, wobei das Lied der Parade im Käfig von einer Kamuro „mit zarter, junger Stimme gesungen wird, daß man stehen bleibt“; du staunst über die brokatgestickten Kimonos und die kühnen Frisuren und vergißt, daß die Schwestern des Sommers den schlimmen Vertrag über den Verkauf des Leibes unterschrieben haben und „vieler Tränen den schimmernden Lack ihrer Kopfstützen beizten“. Du denkst daran, wenn der Wind die Weiden streift, die über die Vergänglichkeit sinnen machen. Schließlich sind diese Musmes „ein Name und nichts mehr“, „welke Kirschblüten, die der Wind über die Straßen Yedos knistert“. Man wird nicht melancholisch, gibt doch selbst der abklingende Buddhismus dem Volk Kraft und besondere Voraussetzung Trauriges zu belächeln und voll mitleidigen Geschmacks zu genießen: selbst wenn man Parvenu ist.

Es waren große Zeiten, als Jingemon, das Genie der Gilde der Bordellwirte, 1617 Yoshiwara schaffen durfte, sagten sich doch Shogun und Polizei, daß man bei kaserniertem Liebesbetrieb die verschwörerischen Wogenmänner, die Ronins, leichter überwache, die so sehr von Füchsinnen und Polizeiagenten umschwärmt waren. Da lichtert Yoshiwara, eine Stadt, worin jedes Vergnügen möglich ist, da dort es seinen Preis hat. Und man konnte zahlen; denn die feuerfesten Speicher der Händler waren in diesen Zeiten zum Platzen vollgestopft: wie bewunderte man den dicken Kaufmann, der für eine Nacht die große, teure Stadt Yoshiwara gemietet hatte; so ließ sich leben und für solch Volk zeichnen. Man feierte die Festtage: Neujahr überqueren Guirlanden die Straßen, man stellt vor die Häuser die bedeutsamen Bäume, die Kiefer sagt Mut, Bambus schattet Treue; und man hängt den Hummer ans Tor, der den gekrümmten Rücken zähen Alters trägt. Man tanzt die Pantomime des Daikoku, die 1700 zwei Shamisenspieler erfanden, die Kurtisanen verlieben sich närrisch in die Hokans (Straßensänger) und freuen sich, abends nicht in den Käfigen erscheinen zu müssen. Im Juli blühen Iris, Glyzinien und Bambus, woran man Fächer und Zettel voll von Gedichten hängt. Die Bordellwirte holen die kostbarsten Kimonos und Setzschirme hervor; man pilgert zur Kwannon von Asakusa, die Boote fahren auf dem Sumida aus und an der Küste sendet man die Seelenboote mit den Namen der Toten ins endlose Wasser nach den westlichen Paradiesen; denn jetzt kommt Bon, Allerseelen, das Fest der Laternen und man tanzt Bonodori, den Totentanz. Wimpeln mit den sieben berühmten Ansichten Japans weht man heraus und die Oirans feiern das Gedächtnis der großen, verstorbenen Kurtisanen. Im September färbt sich Yoshiwara mit den Blüten der Chrysanthemen: flammende Blumenstatuen bindet man, die zu dem giebelbesäumten Himmel züngeln. An den drei Blütenfesten, dem der Kirsche, der Iris und des Chrysanthemum, durchwallen die Prozessionen der Yujos die Stadt. Osen, die Geliebte des Harunobu

zeichnete eine Oiran inmitten der Prozession:

„Sie gehn wie Tiere: Katze, Hund und Reh,
Behängt mit roten und mit grünen Lappen.
Sie tappen
Mit zarten Pfoten durch den Blütenschnee,
Mir tut die Schminke wie ein Sargtuch weh.
Ich schleiche eingepfercht in ihre Herden,
Zerrüttet und mit fröstelnden Gebärden
Inmitten zweier bunter Tänzerinnen,
Die meine Müdigkeit als Aas umkreisen. —
Nun steh ich still. Und meine Hände weisen
Erschreckt und lächelnd nach dem Herzen innen."

(Aus „Klabund, die Geisha Osen".)

Yoshiwara war die Stadt der Maler der farbigen Ukiyoye, wie das Café Royale den Dandys, Literaten und Kokotten oder Montmartre mit Moulin rouge und Monico den französischen Kollegen gehört hat. Tragisch Vermischtes geschah in beiden; oft grassierte in Yoshiwara der Liebesselbstmord und verzweifelt legten die enttäuschten Bordellwirte vielen Oirans den Kontrakt über den Verkauf des Leibes in die Särge und „das Herz der Oiran war nicht mehr ihr Herz". Die Schriftsteller und Maler der Togukawazeit waren Kenner und Habitués des Yoshiwara, beschrieben und zeichneten die Kurtisanen und „ihr buntpapiernes Kleid". Da sind noch die musikalischen Geishas, die so geschickt Shamisen und Koto spielen und dich im Ken verlieren lassen: da verliebt man sich und schwört, daß nie die Geisha ins Grab sinke; denn ihre Asche werde man in Sake schütten und den Becher leeren. Man trinkt Wein aus winzigen Schalen, die immer wieder die Geisha füllt, bis man trunken ist und die „Zeit aus träg sich türmenden Tagen vergißt". Die Mädchen rufen „Soronaya, auf Wiedersehen", man schleicht nach Haus und verflucht die grazilen Sängerinnen, die so viel Kokus und Nächte kosten. Da irrt ein Lebemann mit ausrasierten Schläfen und ein frecher Haikkaidichter spottet:

„Der Mann mit dem platten Plektronschädel,
Der nach dem Melodramaabhang fragt,
Er mag aus der Guitarrengasse
Herausgetaumelt sein." (Nach Florenz.)

Im Yoshiwara wird nichts verborgen außer dem Schmerz, „weil kein Grund zur Scham ist". So lassen sich Ukiyoye zeichnen und malen; denn dort ist alles auf optischen Reiz gestellt und nur dieser gilt. Die Frauen verhängen mit den seidenen Schwingen ihrer Ärmel das einbrechende Licht des harten Tages: man trinkt, dichtet, skizziert und ist froh, Shogun, Konfutse und die Anmaßung der Samurais zu vergessen.

Gleiches läßt sich im Theater tun. Ist man auch selber kein Held, so kann man einen besseren als er je lebte, sich auf der Bühne leisten. Man sieht sich den großen Danjuro an als brüllenden, umhertobenden Schurken oder Teufelaustreiber Shoki oder amüsiert sich in eindeutigem Dirnenspiel. Allerdings versäumte man den größten Erfolg des angebeteten Stars Danjuro, da er von seinem wütend neidischen Kollegen auf offener Bühne über den Haufen gestochen wurde. Doch zum Trost spielen seine leiblichen und Adoptivsöhne allabendlich weiter und das nicht schlecht. Ins No geht man nicht; dazu fehlt es an Gelehrsamkeit, man wird auch zwischen Daymios, Priestern, Samurais und Akademikern kaum geduldet. Aber das schadet nichts; wohl sähe man kostbare Gewänder und feine Gesellschaft: aber langweilte sich erbärmlich. Sah man es doch später, wie der bittere Notänzer Sharaku so gar nicht zwischen die Komödianten und Zeichner der kleinen Leute paßte und was half ihm Genie? man richtete ihn zugrunde. Keinen Pfifferling für diesen arrogant unheimlichen Burschen, der jedes übertrieb, verhöhnte und nicht begriff, daß mit und von kleinen Leuten er zu leben hatte. Und leben ließ sichs bequem, soweit die verfluchte Polizei nicht das Vergnügen störte. Hatten sie doch auch den witzigen Hanabusa Itcho, der neben seinen geistvollen Rollbildern scharfe Haikais machte, schon verbannt.

Zehnmal hintereinander konnte man sich die Stücke vom starken Sohn des Watanabe ansehen; allerdings Kimparo Saigo, worin der Held blöderweise zur Hölle fährt, pfiff man aus: genug von solcher Höllenfahrerei; wie angenehm klangen die Weisen der Jorurisänger im Marionettenspiel; gern läßt sich so die feierliche Melodie des No missen.

Die Bürger machten sich ihre Künstler, und diese paßten sich den Chonins an, auch wenn sie aus dem Adel kamen wie Matahei oder Chincho. Die Welt ändert sich, weil der kleine Mann sie kaufen und bezahlen kann: ihn zu ergötzen, ist unschuldige Liebenswürdigkeit. Auf der Bühne sieht man Tairas und Minamotos fuchteln und deklamieren; in gewaltigem Format erregen sie, aber es tut wohl und fast bebt man vor gewecktem eigenen Heldentum. Dann das Harikiri nach Katastrophe und Liebesgeschichten, wovon die neueste noch mit nasser Tinte über die Bühne geschleift wird, damit Stadt und Bekannte das Malheur einer Familie angenehm erschüttert bestaunen; so „der höllische Mord in der Ölhandlung“ und der „Liebestod zu Sonezaki“, und dann das vielbewunderte „Magazin der Loyalität der Siebenundvierzig“ nämlich der Ronins; wüste, wundervolle Burschen. Das war noch ein Harikiri, wirklich „eine glückliche Erledigung“; ausgezeichnet wie unser Danjuro den Sitz seiner Seele öffnete; wundervolle Perücke nach der neuesten Mode und unheimlich geschminkt; dabei ein guter Familienvater und welch Berserker als Sataka no Kintoki. Wunder, daß ihm die rot und weißen Schminken nicht von Arm

und Beinen tropften. Wenn Der seinen Pfeil wetzt; wie er die Lippen dabei schleift: wehe seinem Feind. Man sucht ordentlich nach seinem Billett.

Immerhin, tolle Burschen diese Mimen, die mit ihrem Konduiteneid es nicht allzu genau nehmen. Besser ist es auch nicht geworden, seitdem die Weiber nicht mehr spielen dürfen. Aber mehr Kraft tobt nun über die Bühne; eine Perücke ist manchmal besser als natürlich Haar und schöner sieht kein Weib aus als Kikunoyo oder Hanroku. Verteufelter Bursche, der uns den Danjuro über den Haufen stach. Doch nichts klingt angenehmer, als wenn vom Trommelturm es zur Nakamurahalle wirbelt. Wenn nach Theaterschluß nur der Weg nach Asakusa nicht so weit wäre.

Dies war die Zeit nach dem großen originellen Korin, die Zeit der spielerischen Netzuke, der poetischen Stichblätter, der lackschimmernden Inros; da hielten die Ukiyoyemeister ihren Platz und ihre Arbeiten waren Bedürfnis. Es war eine Zeit der flinken Mode und stets war neues zu kreieren. Man war wohl weniger schöpferisch, die großen Zeiten waren vorüber; doch originell nuancierte man, griff neugierig klug nach Variante und Umdeutung, und diese neuen Reichen verlangten vieles, ja alles in merkwürdig raschem Tempo und bequem verständlich zu erleben. Hatten sie keine Geschichte, so leisteten sie sich solche auf der Bühne und in den illustrierten Büchern. Stimmten da die Dinge auch nicht ganz, so waren sie noch eindrucksvoller als Tatsachen. Wie rasch eine Mode erledigt und verzehrt war. Kam man aus Yoshiwara oder von der Blütenschau, schon mußte die Farbe gerieben sein. Ein befreundeter Bordellwirt hat das Porträt der letztangekommenen Oriran bestellt; der Verleger wartete auf die Illustrationen zum letzten Roman, der Theateralmanach war fällig, Theaterzettel mußten korrigiert werden und schon wollten die Leute die letzten Schauspielerporträts der Toriis sehen. Dann diese Feste und Prozessionen, alles wollte man gleich in Holzschnitten haben. Ein Glück, daß man wieder eine gut bezahlte Dekoration für ein Teehaus zu malen hat und nachmittags läuft man zur Prozession, um die neuesten Gewänder und Frisuren zu skizzieren; dabei malt man noch Fächer. Nie wird man mehr aufs Land hinauskommen; schließlich ist der Mensch auch amüsanter, und ein lebendiger Käufer mehr wert als eine kopierte Kanolandschaft. Schließlich fällt diesen Akademikern seit dem großen Korin, und der gehörte nie zu ihnen, nichts mehr ein und von dem weiß ich, Hishikawa Moronobu, ein geringer Ukiyoyemaler, mehr als die meisten Kano. Schließlich war des kühnen Korin Vater Seidenhändler, wie mein würdiger Vater ein trefflicher Sticker war. Gut, dem Matahei weigerten sie geringschätzig den Meistertitel; aber doch war er ein großer Mann und seine Ukiyoye sind große Mode.

Die Welt der Ukiyoye ist erfüllt von vielfältiger Figur, aber ohne weitgereckten Horizont. Man ist dem Geist der distanzierten bunjingwa fern, dem

zenistischen Tuschbild. Man soll dort nicht in die Stille des Zen, der äußersten Ruhe getragen werden. Das unsprechbare Tao ist in den Bildern der Wandelwelt vergessen. Das hingehauchte, magisch geweitete Gefühl des Tuschbildes, dies Verewigen des fliehenden, kaum sehbaren Momentes, den nur asketisch sensibles Genie im Nu schaut, da es fast das Nichts zu sehen vermag und immer auf entrückter Grenze empfindet; all dessen darf man vor dem Ukiyoye sich nicht erinnern. Darin gestikuliert eine handfeste, vielleicht etwas gewöhnliche Welt; unkompliziert und optimistisch. Die weitfließende, spekulative Symbolik der Tuschbilder, die am Rand des Sichtbaren gezogen sind, sie möge man in diesen Blättern nicht suchen, worin Erfahrung naiven Genusses und rationaler Anekdote in schnittigem Riß und fester Kolorierung erzählt werden. Man zeichnet und malt für den Bürger und nicht um einsam entrücktes Gefühl zu bannen. Tragisches gibt man auf höchst untragische Weise, man liebt den Gegenstand; nicht wie die Zenmaler, welche die letzt faßbare Grenze geben und das Objekt verhauchen machen und wie im Atem geben. Im Ukiyoye weist man vielleicht weniger die Heroen als deren Geste und es ist eine Zeit ohne Heldisches; so kopiert der Komödiant Ritter und Helden; man vergnügt sich in dekorativer Erotik, und die Frau ist Vorwand eleganten Kostüms. Eine Welt des bürgerlich Amüsanten im besten Sinn, wenig Kühnheit und kaum Probleme. Aber eine eminent japanische Welt.

Aus dem epischen Rittertum der Kamakurazeit entstanden die schildernden Breitbilder der Tosameister, dieser altnationalen Malergruppe; das Ukiyoye wird verständlich durch seine enge Beziehung zum Yamatoye, dem Japanbild. Wie die Tosamaler die bewegten Ereignisse der Monogatari, die ritterlichen Kämpfe der Taira und Minamoto oder das Geschick Michizanes erzählten, so illustrierten die späteren Ukiyoyemeister Sittenromane und Novellen ihrer Zeit. Die Natur wird nützliche Staffage des Bürgers und vor allem beachtet, wenn der neue Reiche sich in ihr vergnügt und genießt, ob er nun zur Blütenschau geht oder auf der Sumida gondelt. Natürlich erfreut man sich, wie es sich gehört, der berühmten Ansichten, aber die Natur ist kaum noch geistig übergeordnete Kraft. Aus dem Kosmos ist Großstadt geworden, Yoshiwara, die Straße der Teehäuser, und anstatt lautlos entzückter Ekstaten dröhnen geschminkte Tragöden. Der Mensch ergeht sich in der eigenen, vielleicht überschätzten Anekdote und seinem gewichtig besprochenen Ich. Spießer, vielleicht angenehmer und harmloser als heutiges Pack. Keine Stelle religiösen Trainings, nicht das Ungemeine der Person, nämlich Vergessen dieser, nicht Zeitlosigkeit, da man Bruchteil von Sekunde wie Ewigkeit zaubern kann. In den Ukiyoye promenieren bestimmte Zeit und Mode, man ergötzt sich im klar gewissen Gegenwärtigen, das genau beschrieben ist; ist vielleicht weniger Person und um so mehr Individuum,

das besessen und interessiert in eigenem, erarbeitetem Glück sicheinhertummelt.

Die Ukiyoyemeister malen kein menschenvergessenes, fast weltlosgewordenes (und so faßt man die Welt) Schauen; sie sitzen am Gegenpol; Schau wurde Auftrag und man ist nüchterner Minute geschäftig verpflichtet. An Stelle eines weiten objektasketischen Geistigen tritt das Nationale, Mode und kleine Sensation. Statt Philosophie treibt man Vermischtes und Tagespolitik, da man den Bürger demokratisch zum Helden macht, inmitten seiner Wünsche und Vergnügen. Man ist der Etikette der Samurais und ihres Konfutse überdrüssig und entbehrt gern der beiden Schwerter, da das Stadtleben sicher und rational geworden ist. Selbst die Literaten, die so gern hergebrachte Mentalität stützen, sind der schwierigen Systeme müde geworden und kehren, allerdings auch aus politischen Gründen, den Weg der japanischen Götter zum einfach kindlichen Shinto zurück. Diese geistige Unkompliziertheit, der unbedenkliche Optimismus mag kleinbürgerlich anmuten und eine gewisse spießige Mentalität aufdecken; politisch war diese Rückkehr zum Nationalen revolutionär; denn hier wurde geistige Substanz für den heraufkommenden dritten Stand bereitet: praktisches Denken und aktuelle Kunst.

Diese Revolutionierung vollzog sich im Wirtschaftlichen; mit der Entwicklung kaufmännischer Methoden sank der Samurai allmählich zum armen Schlucker herab; im Ukiyoye zeigt sich diese Umstufung mit liebenswürdiger asiatischer Vorsicht und in fast harmlosen Späßen. Es ist leicht, diese Zeit wegen ihres Mangels an innerer Kühnheit zu tadeln; vielmehr möge man bewundern, mit welch zeichnerischer Reinheit und eklatantem Geschmack eine große Überlieferung noch einmal aufleuchtete, sie bis zum Letzten ihr Gesicht wahrte und mit welch resolutem Takt Heraufkömmlinge das Stück zu Ende spielten.

Gewiß, das Ukiyoye erreicht kaum einmal den märchenhaften Humor der Tobaye oder die schimmernde Epik der frühen Tosabilder; doch wie entschlossen wurde um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts eine Schule geschaffen, die dem neuen Leben angepaßt war, ja zu weiterer Steigerung anreizte und lebendige Mittel zusammenraffte, um der veränderten Gesellschaft visuellen Ausdruck zu formen. In ähnlicher Weise war vor ungefähr 500 Jahren das Gesicht der Kamakurazeit in den bewegten Tosabildern festgelegt worden. Auch diese Tosabilder waren illustrativ und erzählten wie die viel späteren Holzschnitte der Ukiyoyemeister Szenen der Monogatari oder der Kämpfe zwischen Taira und Minamoto um das Shogunat, und man darf sagen, daß es oft mehr als der gleiche Text ist, was die Makimonos der Tosa mit den Holzschnittillustrationen der Ukiyoyekünstler verbindet. Wir finden Ähnlichkeit in der Bevorzugung bewegter Szenen, in der Schätzung des Epischen oder des Dramatischen, in der dekorativen Behandlung der Farbe und dem umgrenzten

Umriß. Dinge, wie das Erfassen der Architektur, die Unterordnung der Natur, die eher als Staffage benutzt wird, all dies mutet auch im Holzschnitt tosamäßig an und ein Künstler wie Moronobu muß die Tosameister gründlich studiert haben.

Etwas haben die Ukiyoyeschnitte mit den Tosabildern gemein; daß in beiden die Rasse mit ihrer feinen, durchdringenden Vitalität sich abformt, und wir dürfen sagen, daß in den Holzschnitten bestimmte Eigenschaften des Japaners zum letztenmal von bedeutenden Künstlern bewahrt wurden; da eine große Überlieferung stirbt, zeigt sie ein letztes Mal ihre heiter reine Ursprünglichkeit. Mag man diese Holzschnitte banal nennen, so degradiert man eben das konkrete Sein zu Banalem; denn selten war in Japan der Weg zwischen Wirklichem und seiner Umformung so nah und doch verstanden diese Meister ihren Bildnissen Abstand und Selbständigkeit zu schaffen; sie breiteten zwischen das unmittelbare Dasein und sein Bild das Resumé einer bedeutenden, weitreichenden Überlieferung, und nicht als schlechtsitzendes Klisché, sondern als Selbstverständliches. Vielleicht erscheinen manchem diese Bilder als etwas zu ornamentales Ergebnis, etwas bequem Volksmäßiges, und doch ist es Genialität, wenn es dem Künstler glückt, seiner Zeit, mag sie nun groß oder klein sein, die Form zu fassen und eine Epoche, ihre Bewegung und Leidenschaften, mitzuerfinden. Diese lächelnd endende Spätzeit besaß Kraft in einzelnen Individuen original zu werden, so original, daß sie an dem großen Impressionisten Hokusai vor Originalität starb. Die Ukiyoyemeister waren kräftig im erstarrten Staat das neue Element, den Bürger, zu entdecken. Diese Welt ist vielleicht dem Europäer zu sehr Schauspiel und dies wäre Ausklang von Buddhismus. Allerdings nicht mehr Greifen des Nu, worin selbst stürzende Woge und pfeilschwirrende Vögel verharren, dies letzte optische Training, doch hören wir von diesen Porträts der Mimen, Kurtisanen und Dandys Buddhistisches heraus: daß diese flink geschleuderten Bewegungen, diese sorgsam dekorierten Gewänder, die fast wichtiger als der Mensch erscheinen, Ausdruck einer Leidenschaft sind, die noch immer sich bezweifelt. Darum ihr Humor, ihre Heiterkeit; denn das Ukiyoye gibt nur die eine Seite, während die weniger weltlichen Komplexe andern Malern angehören und immer noch, wenn auch mechanisiert, versucht werden. Gerade dies buddhistische Nichternstnehmen der Lebensinhalte mag dies Volk so ungemein ästhetisch gestimmt haben, daß es vor allem die jenseits des Dinglichen ruhende Form, die Gebärde und den sie klärenden Umriß betont. Das formale Spiel, das in diesen Blättern treibt, diese Bezirke des flachen Blicks atmen Leichtigkeit des Vordergründlichen, wie wir kaum sie noch begreifen. Dieser Leichtigkeit entspricht ein Theaterpathos, das jagend das Antlitz zur Maske vortreibt, in der Erregtheit gänzlich formal fixiert wird. Der farbige Kakemono des

Kwaigetsudo, diese Darstellungen der Mädchen und Dandys, sie rollen oder folgen als koloriert gespieltes Ornament. Das Ornamentale dieser Blätter, das oft Wappenmäßige ihres Konturs, mahnt immer noch an die farbige Ornamentik ozeanischer Kunst. Diese Figuren sind schöngeschrieben und somit einer Eigenschaft asiatischer Kunst teilhaft, die uns immer etwas Definitives vermittelt, das dem abendländisch drängenden Ichgefühl nicht allzuoft gelingt. Die flächig gesetzte Kolorierung ist wie das Kalligramm weit von organischem Sinn entfernt; eine Anschauung, die über Wirkliches und Ichempfinden hinwegspielt, hält sich analysierend in den Grenzen alter zeichnerischer Tradition. Bei noch so erregtem Stoff wird diese leicht gebildete Totalität immer wieder gefunden; das Fragmentarische einer Erfahrung, das tragisch Beschränkte abendländischen Willens, der gegen Totalität und Einheit immer wieder sich auflehnt und vor allem von der Kraft des Einzelnen besteht, all dies ist nicht in diesen heiter vollendeten Kalligrammen. Wir spüren in diesen Blättern eine Sinnlichkeit, die den Menschen fast zum Attribut seiner Toilette macht, ihn innerlich vielleicht mindert und somit dekorativ ungemein steigerungsfähig macht; wo der Mensch fast Mittel einer Schmuckabsicht geworden ist. Hier ist man von abendländischer Person und Selbstbewußtheit weit entfernt, so daß es schwer wird, genau zu empfinden. Nicht Leidenschaft wird aufgezeigt, auch nicht hilflos fallende Erotik; sorgsam gruppierter Geschmack und kalligraphische Attitüde bleiben selbst im Furchtbaren gewahrt; grazil jenseitiger Humor ist noch ins anekdotisch Gewöhnliche geschrieben. Mag Danjuro mit dem Teufel kämpfen, vor allem bedeuten Geste und kolorierte Bewegung. Diese Helden, die ihre Waffen wetzen, kämpfen und Harikiri vollziehen, sie treiben furchtbares Spiel, aber doch Spiel; sie alterieren das Fürchterliche dermaßen, daß es jenseits des fragmentarisch Gewollten ins spielhaft-willenlos Vollendete steigt. Man zeigt die volle Geste, von Heterogenem weder zerbrochen noch zerrissen; irgend ein Höhepunkt des Stars ist gezeichnet, ein Moment des Äußersten, und in dieser vorgetriebenen Erregtheit erstarren diese großen Spieler zu Wappen; allerdings Spieler, die leicht Form gewinnen, da sie kaum ein geschätztes Ich, Person zu opfern haben, die ihnen nur als Hemmnis gilt, vollendetes Instrument und hingespielte Form zu sein. Ob man erregende Frauen oder farbig gekrallte Mimen zeichnet, immer redet eines, die kalligraphische Absicht; schöngeschriebene Figuren, die noch im Harikiri voll ästhetischen Heroismus beau geste und Zeremoniell wahren; ein nicht nur sittliches, auch dekoratives Heldentum, das die Person der Form und kollektiven Haltung bedingungslos unterordnet. Ähnlich den Kurzgedichten, worin Erlebtes in den Kanon allgemeinen Schemas gekürzt wird, wo Augenblick und Verharren nicht rascher oder länger sein dürfen als siebzehn Silben und man nur das sentimentale Ornament eines durch Überlieferung fast stofflos

gewordenen Stoffes klingen läßt:

Das Zucken der Blitze,
Gestern im Osten,
Heute im Westen.

oder

Auf dürrem Ast
Ließ eben sich ein Rabe nieder
Im Abendlicht des Herbstes.

Mangel an Individualität ist dort fast religiöse und soziale Erziehung, und aus solchem Nichtwissen oder Ablehnen der Person ist es nahe zu schmerzloser, vollendeter allgemeiner Form. So mag denn auch dem japanischen nouveau riche oder Kleinbürger das unpersönlich Formale großer Kunst nahe gelegen haben. Die Ukiyoye geben allerdings oft lärmend bewegtes Leben; doch der Japaner hängt in diesem Leben weniger befangen als wir, weil er vor allem Mann seiner Sippe und Buddhist ist, selbst wenn er vielleicht den Shinto bevorzugt. Aus solchem Grunde wirken die Ukiyoye trotz ihres Inhalts distanziert und somit bleibt der Eindruck formalen Spiels.

Das Kalligraphische dieser Blätter zeugt für eine alte chinesische und japanische Eigenschaft: die eng empfundene, unzerreißbare Einheit von Malerei und Literatur. Die Tuschmaler, die Lackkünstler, die Stichblattziseleure, sie alle interpretieren einen bestimmten Gedanken oder deutliches Empfinden, das irgendwie bereits literarisch fixiert ist. Der Zenmaler schreibt ein literarisches Aperçu; man begreift seit langem die Landschaft in bestimmten Stimmungen als Ausdruck eines geistigen Zustandes; ebenso erzählt der Tosamaler in seinen Bilderrollen wie ein Epiker. Die malerische Handschrift und ihr Gebilde sind Zeichen geistiger Reflektion, innerer Gesammeltheit, und solches Visuelle ist dem Begrifflichen und Literarischen recht nahe und fast kongruent bestimmbar, da Reflektion und Optisches aus der gleichen gemeinsamen Anschauung strömen, die weniger das Gegenständliche und seine Mittel schätzt als das an letzter Grenze Verharrende, das sich gleich bleibt und unberührt, in welche Gewänder es auch gekleidet ist, in welchem Ausdruck auch man es zu fangen sich müht. So schreibt der Maler in visuell geistigen Schriftzeichen, und ein Letztes ist vielleicht noch in diesen späten Blättern zu spüren, die immer auf das Literarische weisen. So schreibt man, vielleicht etwas gesucht und doch ein Volksblatt, das Porträt des Dichters Hitomaro (Blatt 12) in den graphischen Zeichen eines seiner Gedichte (Kurth gab die Übertragung der Uta); das Visuelle wird vom Literarischen ergänzt, und so hat man das Porträt des Dichters aus beiden geistigen Elementen gebildet. Wenn im Hintergrund des Shogunenbildes (Blatt 13) eine Kiefer gezeichnet ist, so gilt dies mehr als nur Dekoration; diese Kiefer sagt innere Eigenschaft an: Treue, Standhaftigkeit

und Ausdauer. Blatt 14 des Okumura Masanobu gibt das Bild des Staatsmanns und Schriftstellers der Heianzeit, des Suwara no Michizane. Michizane wird als Gott der Schönschreibekunst verehrt, und viele Tempel sind ihm geweiht. Dies Blatt erinnert an ein Gedicht Michizanes, das er in der Verbannung schrieb; Florenz hat es in seiner Literaturgeschichte veröffentlicht:

Gelb welkt mein Angesicht, weiß reift mein Haupt.
Es schwinden die Kräfte,
Seit tausend Meilen und weiter
Man mich verstoßen.

In Glanz und Perlen habe ich gelebt;
Jetzt bin ich in Verbannung
Demütig schlicht.

Hell wie ein Spiegel scheint der Mond;
Doch hellt er meine Unschuld nicht.
Scharf wie das Schwert schneidet der Wind,
Doch meinen Kummer bricht er nicht.

Was ich schaue, was ich höre,
Mehrt mir Trübsal und Gram;
Ach und willst du, Herbst,
Für mich so trauriger Herbst sein.

Von Blättern, die erkennbar auf Dichterfiguren sich beziehen, möchte ich noch 9 und 23 nennen.

Die beiden Schnitte auf 9 zeigen Geschehnisse aus dem Leben der Dichterin Ono no Komachi. In der Vorrede zu einer alten Anthologie schreibt über sie der Herausgeber: „Sie scheint Gefühl zu haben, besitzt jedoch keine Kraft. Man könnte sie mit einer schönen Frau vergleichen, die etwas Leidendes an sich hat.“ (Nach Florenz.) In dieser Sammlung ist ein Gedicht der Komachi bewahrt, das recht glücklich den Sinn beider Wandschirmbilder wiedergibt:

„Die liebliche Schönheit
Der Blüten, ist, ach, dahin,
Zerstört vom fallenden Regen;
Indes ich zwecklos
Die Tage verlebend, den Blick
Ins Leere wandern lasse.“ (Nach Florenz.)

Blatt 23 zeigt an, wie Prinz Narihira, der Held der Ise Monogatari, die Geliebte entführt. Der Herausgeber der alten Anthologie schreibt von ihm: „Er besitzt Überfluß an Gefühl, doch seine Sprache genügt nicht, ihn auszu-

drücken. Es ist, als ob verwelkte Blüten die Farbe verloren, doch den Duft behalten hätten.“ (Nach Florenz.) Diese amoureusen, ästhetisierenden Dandys der Romane der frühen höfischen Zeit, gewandte Causeure, buddhistisch nonchalant mit Menschen wie Dingen verkehrend; Dandys ohne Tragik (der moderne Dandy ist tragisch); diese graziösen Damen, all dies lebt noch einmal bei den Holzschnittmeistern; allerdings etwas derb, und die alten, raffinierten Menschen und Zustände kehren in leicht verständlicher Form, anmutig und unnuancierter zurück. Gefällig gleitet die Linie, der psychische Vorgang wird asiatisch geschickt unterschlagen, doch um so deutlicher wird sein Ergebnis, Geberde und Maske gewiesen. Ein im besten Sinne äußerlicher Optimismus, ein Sichvergnügen an vollkommen gespielter Geberde und ornamenthaft vereinfachter Welt, die man sieht, so gut sieht, daß sie nicht allzu ernst genommen wird; vielleicht daß aus dem heiteren, naiven Hinüberzeichnen gelebten Lebens, das die Ukiyoye einsäumen, naiv, optimistischer Shinto mit seinen hunderten Göttern und Kräften durchschimmert, dieser unreflektierte Glaube, der Geschichte und Sein unmittelbar durchströmt. Ein Volk, das Zuversicht in die Kräfte des Seins, Ablehnung des Lebenserleidens und konfutseanischen Kodex bewußt vereint, bei einem dermaßen erzogenen Volk wird auch das Ultra an Dekorativem, die ruhige Beherrschtheit des Harikiri verständlich, worin die Ethik der Geste und Form den Tod zum Kunstwerk und Zeremoniell zu zwingen vermochte. Das Dekorative, der fast religiös symbolhafte Geschmack, sie bleiben gewahrt, wie Stern und Geschick sich drehen mögen.

Ein etwa verwandtes artistisches Gestimmtsein, wir kennen es aus den Arbeiten Beardsleys, worin Lascives, maskenhafte Kaprice, verstarrte Ekstase und komödiantenhafter Pessimismus aus literarischem Schwarz-Weiß auftinten. Vielleicht war der englische Katholik Beardsley der Erste, der bewußt die primitiven Blätter studiert hat. Statt des Buddhisten sehen wir den zeichnenden Dandy: ein spezifisch literarischer Zeichner, der Mangel an langer Überlieferung durch erzwungene Artistenwillkür ersetzt und auf dessen pessimistisch christlicher Bühne noch einmal ein Theater der Geste in bitter geschriebenem Umriß vorüberkünstelt. Statt altem Motiv die Kaprice, statt Indifferenz erarbeitete Gleichgültigkeit. Man kennt dann noch den Gilles des Watteau, ein Komödiantentenbild der Nuance, worin Witz der Geberde war, sich nicht mehr zu zeigen, sich zu verhalten. Vor solchen Dingen erkennt man die Distanz, die uns ein Verständnis der Ukiyoye ungemein erschwert. Wie weit ist christlicher Humor von der Heiterkeit der Ukiyoye entfernt; welch andern Sinn enthält jene aus Gegensätzen gespannte Stimmung. Zwischen abendländischen und japanischen Blättern ist eine geistige Distanz gespannt, die weiter klafft als geographische Entfernung. Der Asiate spielt mit Sein und Erscheinung, die im personbefreiten Nirwana vergehen. Der Abendländer bezweifelt in der

Problematik des Schauens und Seins wohl die Form von Empfinden und Denken, nicht aber Sein und Ich, denen er gläubig bezaubert vertraut. Dramatisch ist er zwischen Person und Bezweiflung des Subjektiven eingespannt, und so irrt er nach immer neuen Formen, um Person zu steigern und voluntaristisch erfaßtem Erleben zu genügen. Der Japaner genießt die Ruhe endgültiger Lösung, sein bewegtes Zeichnen ist Spaßen im Unbewegten, während der Europäer den Prozeß des Erkennens und fragmentarisches Ich definitiver Wahreit und heiter erloschener Person vorzieht. In den Ukiyoye ruft nichts zum Kämpfen; keine quälende, aufreißende Dramatik weckt; vielmehr kindliche Gelöstheit, der alles Sein, mag man noch so jäh hineingleiten, abgetane Frage und verklärtes Spaßen ist. Nur mittelbar werden wir diese Zeichnungen empfinden; nicht aus dem eigenen Treiben heraus; artistisch wirkt diese Kunst auf uns und bleibt am Ende Exotik. Artistisch lernten unsere Künstler aus ihr, und vielfach folgerten sie Dinge, die uns bedeutend gelten, aber nicht in den Ukiyoye stehen.

LITERATUR

Ich ediere diese Holzschnitte als Laie, der seit langem ihrer sich ergötzte und darüber las, was Klügere ihm empfahlen. Diese wissenden Leute, die japanisch lesen, bereiteten und verantworten mein winziges Wissen, und auf ihnen ruht dies kleine Buch. Möge man mich nicht allzusehr schmälen, daß ich diese amüsante Togukawazeit lieben lernte, und betrachte man die Einleitung nur als Zeichen eines Enthusiasmus, der seit langem fast schwärmerisches Vergnügen mir zauberte.

Ich nenne hier die Literatur, der ich, abgesehen von meinen Augen, fast alles danke; Bücher, denen ich mein Betrachten der Ukiyoye schulde.

Vor allem:

Julius Kurth: Katalog der Sammlung Straus-Negbaur.

Dieser Katalog war mir Stecken, Wegweiser und Weg; ich darf nur wünschen, daß der geschätzte Verfasser ihn bald reich illustriert veröffentliche.

Dann:

Julius Kurth: Der japanische Holzschnitt. R. Piper & Co., München 1921.
Julius Kurth: Die Kwaigetsudosippe. Ostas. Zeitschr. II., 3.
W. v. Seidlitz: Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes.
William Cohn: Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei.
Kakuzo Okakura: Die Ideale des Ostens.
Karl Florenz: Geschichte der japanischen Literatur.
Karl Florenz: Der Shintoismus der Japaner.
Hans Haas: Der Buddhismus der Japaner.
Karl Florenz: Die historischen Quellen der Shintoreligion.
H. Hackmann: Buddhismus in Japan.
W. G. Asten: History of japanese Literature.
Percival Lovell: Die Seele des fernen Ostens.
Hans Haas: Amida Buddha unsere Zuflucht.
Ryauon Fujishima: Le Bouddhisme japonais. Paris 1889.
Mitford: Tales of old Japan.
Basil Hall Chamberlain: Things Japanese.
E. F. Fenollosa: The masters of Ukiyoye Paintings and Colour Prints.
Lafcadio Hearn: Werke.
Goncourt: Maison d'un artiste.
Th. Duret: L'art japonais.
Catalogue Duret: Collection d'estampes japonaises.
Duret: Catalogue des livres jap. illustrés.
Catalogue: Collection Pierre Barboutau. 2 Bde.
Catalogue: Collection Ph. Burty. Paris.
Catalogue de la vente Gillot. 2 Bde.
Catalogue de la vente Hayashi. 2 Bde.
The Nightless City: Anonym Yokohama 1899.
Tresmin—Tremolières: Yoshiwara.

VERZEICHNIS DER TAFELN

Sämtliche abgebildeten Blätter wurden aus der schönen Sammlung japanischer Holzschnitte der Frau Tony Straus-Negbaur ausgewählt.

1. Otsuye: Falkonier. Zweite Hälfte des 17. Jahrh. Farbige Zeichnung.
2. Kwaigetsudo Doshin (Noritatsu): Oiran nach dem Bad. Kakemono. Siehe Kurth: Die Kwaigetsudosippe. Ostas. Zeitschr. II, 3.
3. Frauen ergehen sich. Aus dem „Heiji Monogatari". 1626.
4. Am Fluß. Schule des Moronobu.
5. Masanobuschule: Der Liebesbrief.
6. Okumura Masanobu (nach Kurth und Gillot 1689—1768, nach Seidlitz 1685—1764): Teehaus am Wasser.
7. Okumura Masanobu: Teehausszene.
8. Nishimura Shigenaga (1697—1756): Die Glyzinienblüte.
9. Nishimura Shigenobu, des Obigen Vater (arbeitete um 1728—1740): Zwei Szenen aus dem Leben der Dichterin Ono no Komachi.

10 und 11. Nishimura Shigenaga: Zwei Ansichten aus Yedo.

12. Großes Blatt: Der Dichter Hitamaro vor einer Landschaft.
13. Ishikawa Toyonobu, Schüler des Shigenaga (um 1711—1785): Sitzender Shogun vor einer Kiefer. Großes Blatt.
14. Okumura Masanobu: Bildnis des Sugawara no Michizane, Minister, Dichter und Kalligraph 844—903.
15. Torii Kiyotomo, nach Hayashi Schüler des Torii I Kiyotomo (arbeitete um 1725—1739): Kavalier mit Schwert.
16. Okumura Toshinobu, nach Hayashi Masanobus Sohn (arbeitete in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrh.): Knabe mit zwei Schwertern hält eine Chrysanthemenvase.
17. Torii Kiyotada I, Bruder von Torii I und II, von einigen als Kiyonobus Sohn oder Schüler bezeichnet (um 1714—1736 oder 39): Oiran vor einem Haus.
18. Mädchen, Pakete tragend.
19. Okumura Masanobu: Junges Mädchen.
20. Okumura Toshinobu: Tänzerin mit Shamisen.
21. Nishimura Shigenaga: Rauchende Oiran und Kaburo, die den Rauchkasten bringt, auf dem Hof des Hauses.
22. Hanegawa Chincho, Schüler des Torii I um 1700 (nach Kurth 1680—1754): Oiran und zwei Kaburo.
23. Okumura Toshinobu: Prinz Narihira entführt seine Geliebte.
24. Kichibei Hishikawa Moronobu (nach Kurth 1638—1714 oder 15, nach Seidlitz 1746 oder 1747 geboren, 1794 Mönch geworden): Liebesszene.
25. Schule des Moronobu: Der Weißfuchs. Buchillustration.
26. Torii I, Kiyonobu (1663 oder 1664—1729): Der Held Watanabe no Tsuna haut an der Tempelpforte einem Teufel den Arm ab.
27. Zeit des Kiyonobu: Shoki bekämpft einen Teufel.
28. Torii II Kiyomasu (1679—1763): Schauspieler als pfeilschleifender Held.
29. Torii III Kiyomitsu, zweiter Sohn von Torii II Kiyomasu nach Kurth, Fenellosa bezeichnet ihn als adoptierten Sohn (1735—1785): Schauspieler als pfeilschleifender Held.
30. Okumura Masanobu: Krieger und Page.

31. Okumura Masanobu: Zwei Helden bekämpfen ein Ungeheuer.
32. Torii II Kiyomasu: Das Fest der sieben Glücksgötter. Großes Blatt.
33. Okumura Masanobu: Glücksgötter. Großes Blatt.
34. Torii Kiyotomo, nach Hayashi Schüler des Torrii I Kiyonobu (um 25—39): Mythische Schauspielszene.
35. Torii I Kiyonobu I: Schauspieler als vornehme Dame.
36. Torii II Kiyomasu: Schauspieler als Dame mit Schirm, dahinter blühender Baum. Großes Blatt.
37. Okumura Masanobu: Schauspieler in Mädchenkleidern, setzt sich einen großen Strohhut auf.
38. Okumura Masanobu: Schauspieler in Damenkleidern.
39. Okumura Toshinobu: Schauspieler mit Strohhut.
40. Nishimura Shigenobu I: Schauspieler als Samurai nimmt die Perücke ab.
41. Torii I Kiyonobu I: Zwei Schauspieler in Männer- und Frauenrolle.
42. Torii I Kiyonobu I: Schauspielszene.
43. Torii II Kiyomasu: Schauspielszene.
44. Okumura Toshinobu: Schauspielszene.
45. Nishimura Shigenaga: Schauspielszene.
46. Torii II Kiyomasu: Marionettenspieler.
47. Marionettenspieler.
48. Schauspielszene. Moronobu-Schule.



1

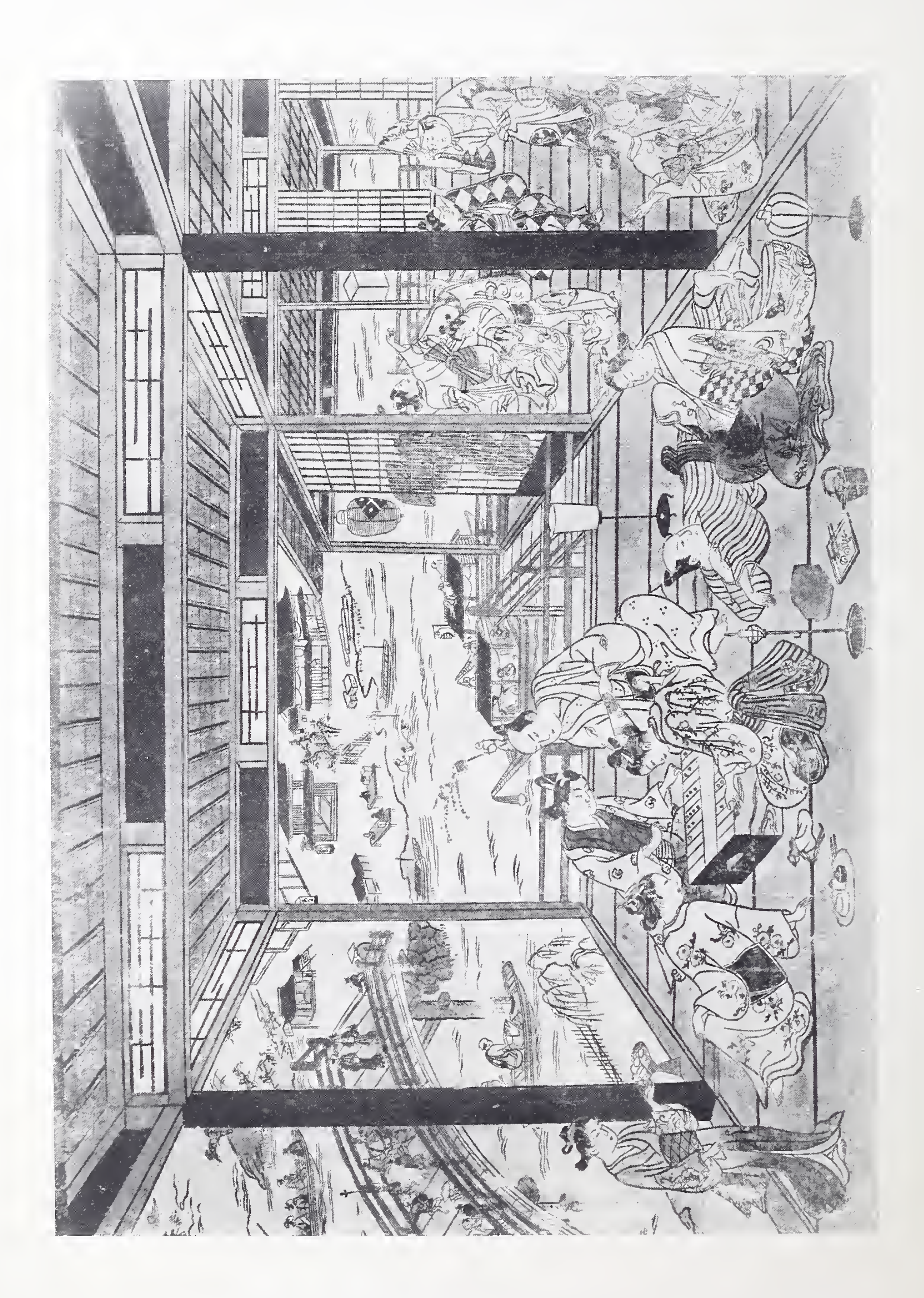


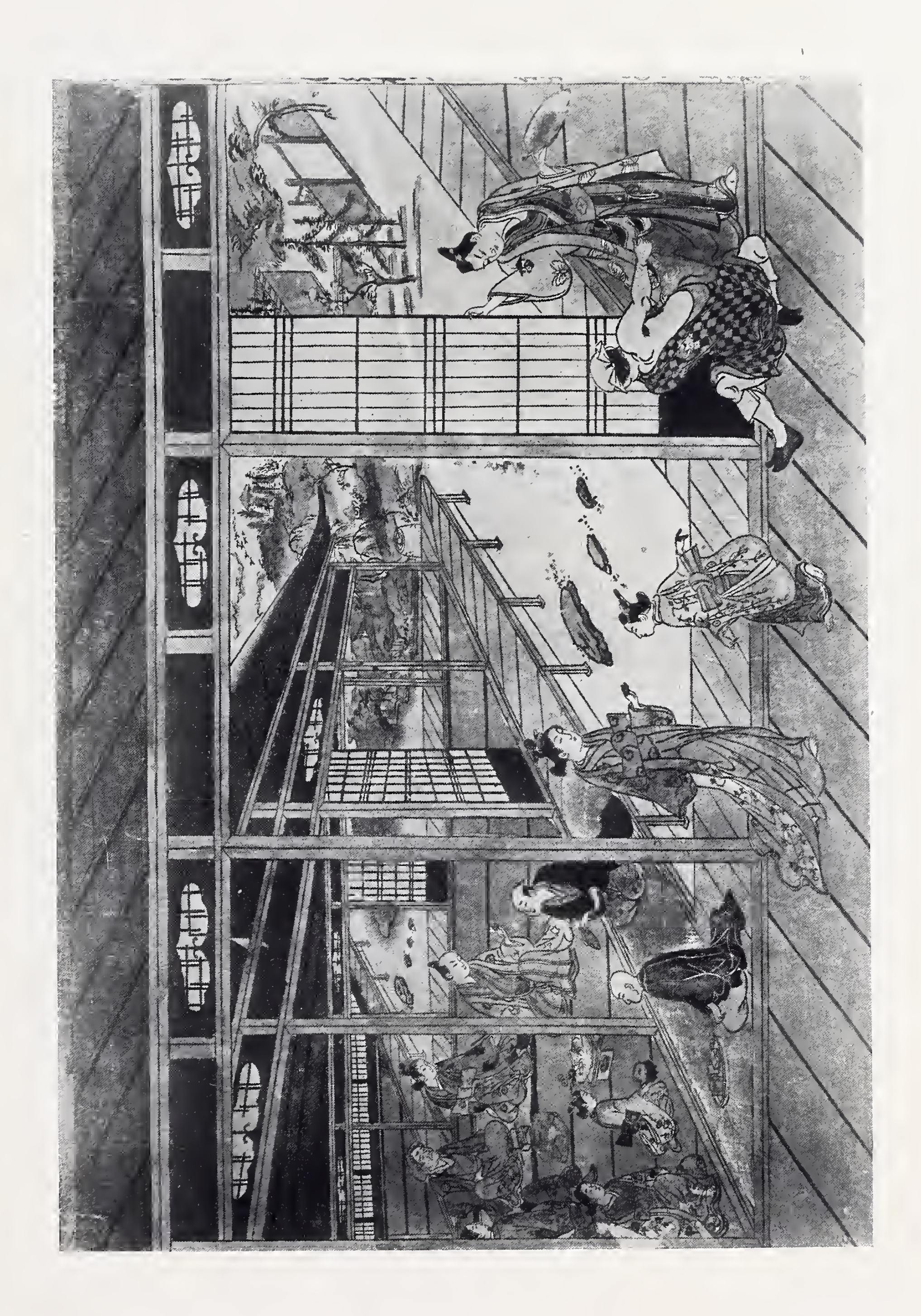
2

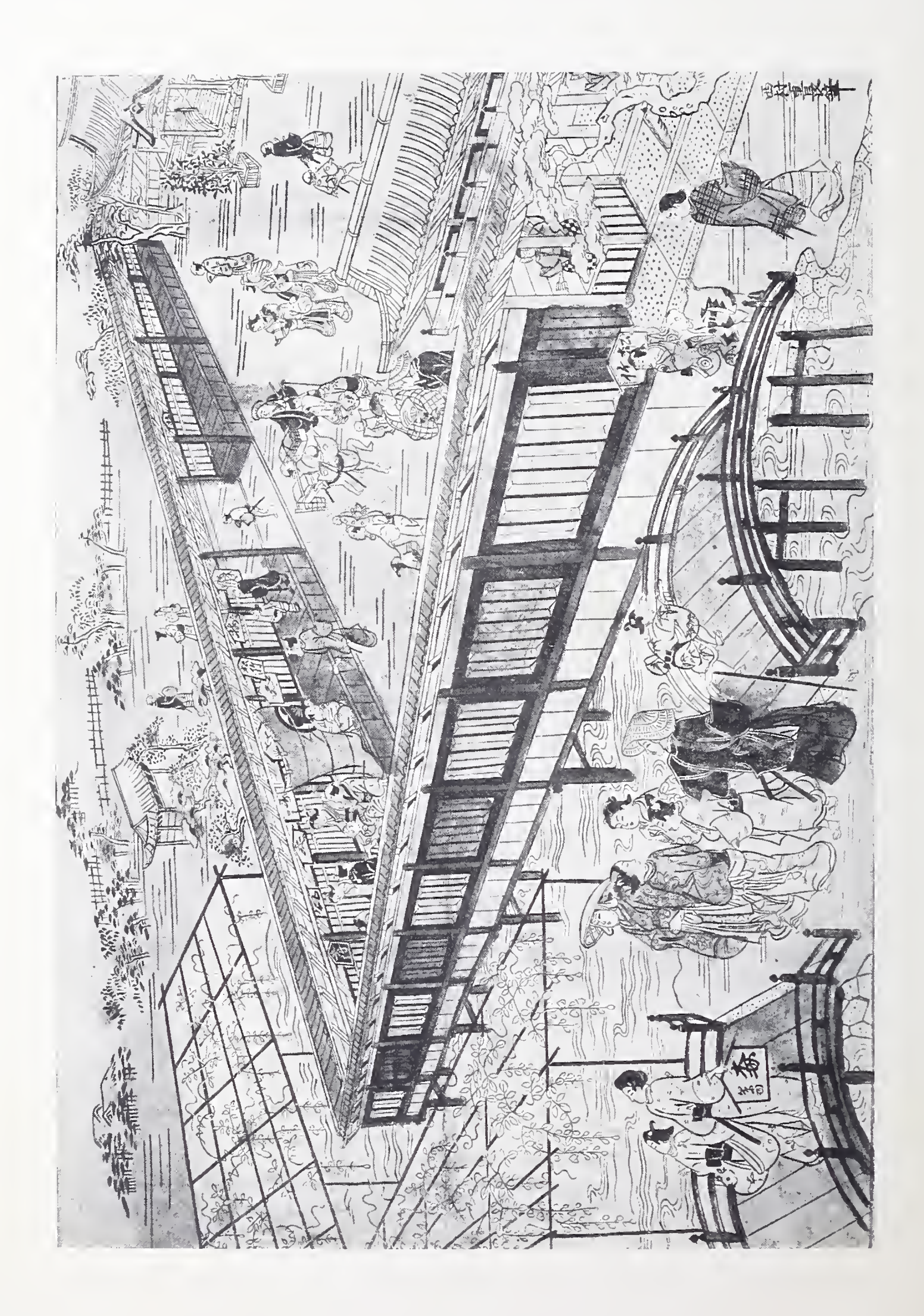

















西村重長筆


江八景 一
三井晩鐘






日本畫工
奥村政信正筆


鳥居清朋筆




三幅対左
鳥居清忠筆




政信

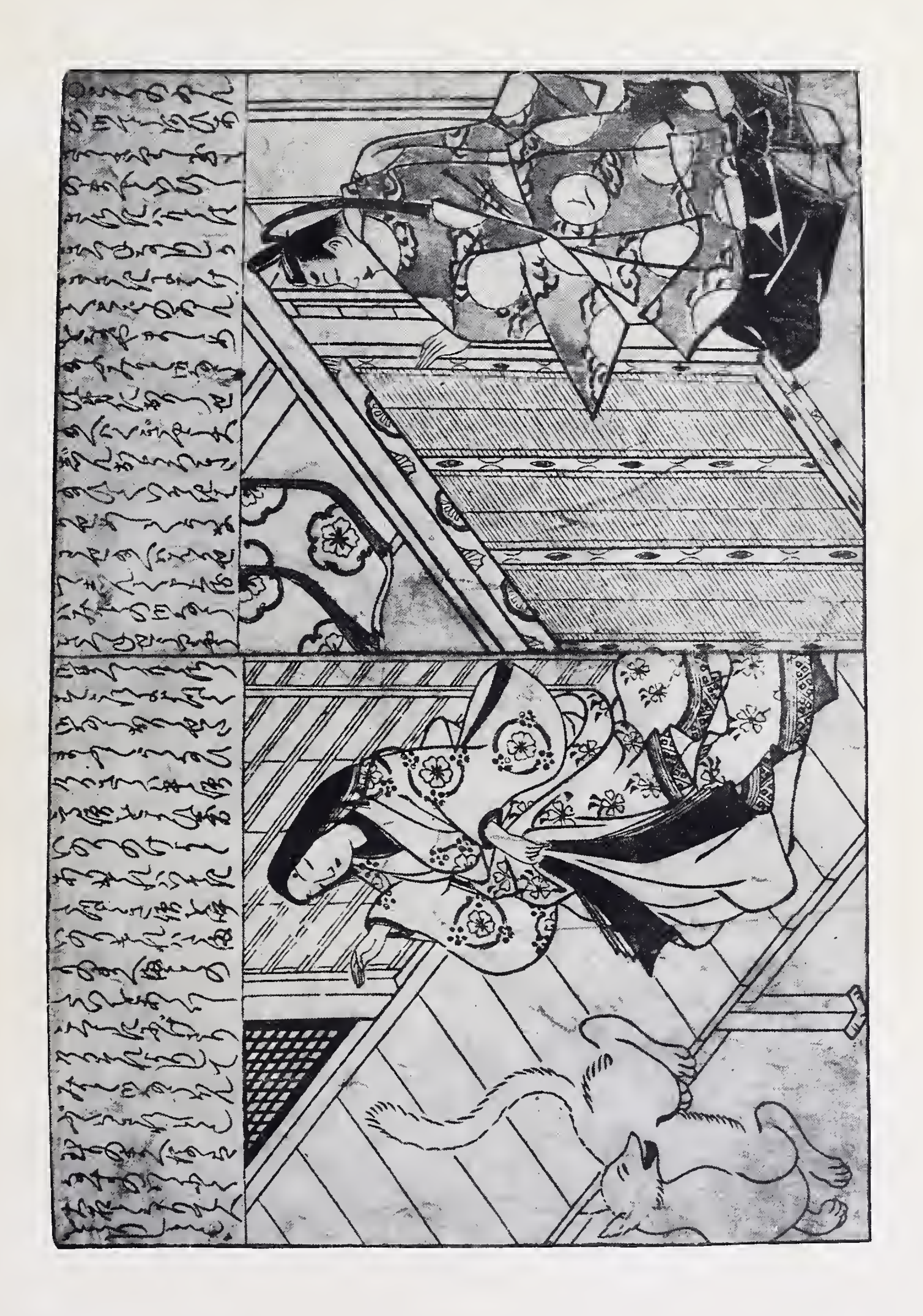

奥村一流、おどり風
画工利信筆


畫工
西村重長畫


西田
羽川珍重筆稿


大和畫工奥村利信筆
芝神明前
江見屋
横丁板元






鳥居庄兵衛
清信画




ゆづりは
やのね
繪師鳥居清倍筆
元濱町いがや


鳥居清満画


奥村政信筆


日本畫工
奥村政信筆
通塩町
奥村屋
板元


鳥居清信


奥村政信圖
湯嶋天神
小松屋
女坂下


鳥居清朝筆




京四條下り
中村平弥


荻野伊三郎
日本畫工
奥村政信
正筆
通塩町
繪問屋




大和畫工 奥村利信筆


芝神明前
井筒屋
西村重信筆
坂東彦三郎


鳥居清信筆
江見屋


鳥居清信筆


鳥居清倍筆


馬喰町板元伊勢屋







